

Paul Delvaux
Le temps suspendu

Xavier Marret

Volume 17, Number 70, Spring 1973

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57840ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marret, X. (1973). Paul Delvaux : le temps suspendu. *Vie des Arts*, 17(70), 48–53.

Paul Delvaux

le temps suspendu

Xavier MARRET

Paul Delvaux naquit à Antheit, en 1897, dans la région de Liège, morne pays aux couleurs glacées, aux horizons vastes sillonnés de rails, hérissés d'antennes et de lampadaires qui, la nuit, dispensent une lumière blafarde.

Timide et renfermé, il demeura dans un contexte familial jusqu'à l'âge de trente et un ans, ce qui eut de multiples répercussions sur son oeuvre. Il vécut sous l'empire d'une mère qui le mit en garde en lui livrant l'équation *Femme = danger*, que révélera plus tard ses obsessions. A partir de 1920, il étudia aux Beaux-Arts de Bruxelles, afin de donner par la suite, avec plus de maîtrise, libre cours à sa passion pour la peinture.

Catalyseur de Magritte et de Chirico

Longtemps, Delvaux cherche sa voie, en quête de son identité. A travers cette lente gestation de l'oeuvre, il transparaît que ses premières toiles ont comme pôle d'attraction le Post-impresionnisme, puis peu à peu ses tableaux révèlent un certain expressionnisme dont il abjure la foi rapidement (*Maternité*, 1930). La rencontre avec le Surréalisme, en 1934, sera pour lui une issue grâce à laquelle il va s'affirmer. Il trouve chez les surréalistes un langage oraculaire qui tiendra un rôle de catalyseur dans sa peinture. La découverte de René Magritte et, surtout, de Giorgio de Chirico le fait s'embraser; il appréhende chez ses contemporains un modèle pictural. Son enthousiasme est alors sans frein; il inaugure la période incantatoire de sa peinture où se conjuguent la gravité et la ferveur. Il se situera néanmoins toujours en marge du Surréalisme car il y a chez Delvaux une évidente vocation à la solitude.

Quand on s'applique à lire avec vigilance les tableaux de Delvaux, un idéalisme nocturne et une mystique du rêve s'y révèlent; c'est toute une *poétique de l'image* que l'on parvient à décryp-

ter. Il nous faut maintenant délimiter le champ des approches possibles de cette peinture et dresser l'inventaire de son mode, de sa syntaxe qui fait appel aux signes (les miroirs, les lampes, les jeux de perspective), de ses thèmes toujours les mêmes, orchestrés avec une poésie qui est une thérapeutique de l'esprit de son auteur. Par le truchement du décor, Delvaux n'en finira jamais de nous initier aux mystères de la ville où s'est déroulée son enfance. Il s'installe des lampadaires, des fils électriques et téléphoniques, des rails, des passages à niveaux, des trains qui ne cessent d'évoquer la partance vers une destination mystérieuse, le voyage anonyme vers un pays perdu. Dans la ville, il cherche des perspectives monumentales: esplanades, palais, temples d'architecture gréco-latine; nous découvrons une omniprésence du pavement, dont le contact est glacial sous les pieds du passant. Le peintre brosse également des intérieurs

Surréalisme en flèche

Le Surréalisme a été l'objet d'un engouement remarquable, particulièrement au cours des dix dernières années, tant en Europe qu'en Amérique. Phénomène qui persiste puisque le Musée Boymans-van Beuningen, de Rotterdam, prépare présentement une grande rétrospective Paul Delvaux, qui aura lieu du 13 avril au 17 juin 1973. Événement opportun qui nous permet de vous présenter également en contrepartie un de ses homologues, Georges Braem.

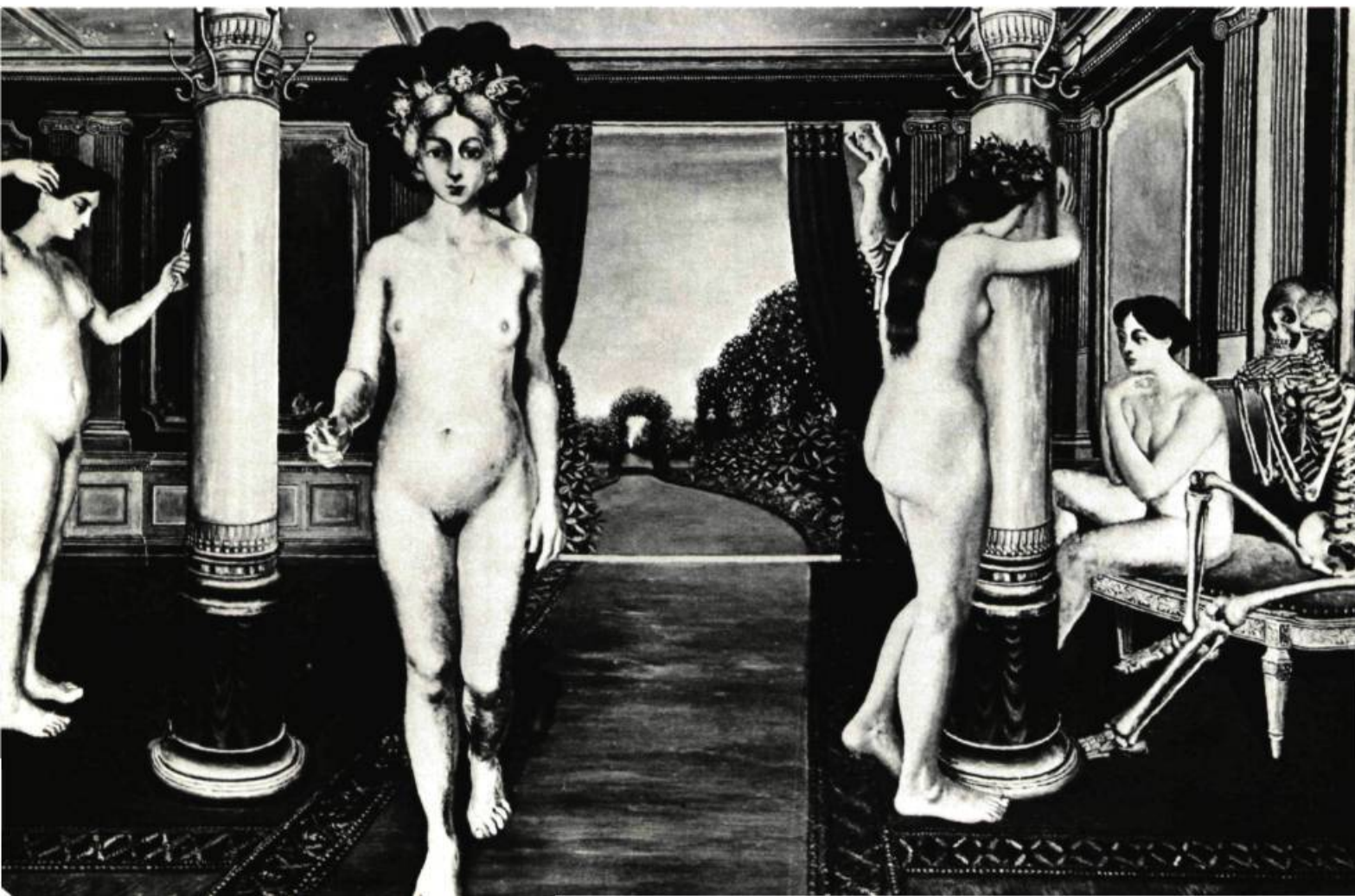
bourgeois dont les portes s'ouvrent sur un décor familier et désuet; on y trouve des meubles sans gloire, des lampes de cuivre qui reposent aussi bien sur les manteaux de cheminée que sur le carrelage ou encore à même le sol, au milieu des rues favorables aux évasions (*Les Lampes*, 1937). Il nous est proposé tout un monde clos d'objets dépourvus de frivolité et de séduction, objets dont les rapports de voisinage sont pour le moins singuliers.

Des femmes statufiées

Chez Delvaux, le mouvement de la pensée, continuellement aux prises avec les matériaux du décor, crée un environnement imprégné d'onirisme et d'inquiétude où viennent se combiner des ciels de nuit ou de crépuscule bleus métalliques, des clairs de lune qui planent sur le règne tout-puissant du minéral et ponctue le caractère saisissant de ses compositions (*Le Temple*, 1949). Au milieu de ce décor envoûtant, des femmes dénudées, énigmatiques, évoluent avec lenteur dans les rues, décomposant leurs gestes qui, d'emblée suspendus, témoignent une certaine ampleur chorégraphique (*La Belle du couchant*, 1945). Ou bien ces femmes sont arrêtées, prenant des

poses figées, hiératiques, comme statufiées; assises sur des chaises parfaitement rigides, allongées sur des sofas, lascives, les membres parfois mêlés à de savants drapés (*La Voix publique*, 1948); ou encore prenant racine au sens propre du terme dans les *Femmes arbres*, 1937. En l'occurrence, le vocabulaire charnel s'allie à celui du végétal; souvent chez Delvaux fleurs et feuillages profitent sur la chair même des femmes, symbiose qui les hisse au rang de divinités antiques. Les visages sont dénués d'émotion, les yeux absents, le regard perdu dans le vide ou, s'il accroche un objet, il semble ne pas le percevoir; les seins sont lourds, le

Les Courtisanes rouges, 1943. Huile sur toile; 43 pces $\frac{1}{4}$ x $51\frac{1}{4}$. (109 x 130 cm.)
Bridgewater, Coll. Juline Levy.





bassin large, privilège d'une parfaite féminité; de plus l'artiste ne manque pas d'accuser la touffe pubienne qui couronne le sexe.

La mise en place graphique est sévère, Delvaux utilise une pâte unie et

froide; la pratique de l'aplat consacre à son modèle préconçu de femme une nature pétrifiante mais non moins évocatrice de lustre. Le rapport des courbes anatomiques et des arêtes vives de l'architecture motive le plaisir que procure cette peinture. Les traits de ces corps féminins sont tracés avec une sûreté déconcertante, la gamme de leur carnation varie du rosacée jusqu'au gris; il y a là tout un chromatisme en interférence avec les intensités de lumière, la transparence des ciels et les eaux glauques de la mer présente en arrière-plan (*Les grandes sirènes*, 1947). La rigueur de la forme, l'académisme du style et la domination du sujet, comme des notations colorées, convergent vers l'unité de l'oeuvre.

Des hommes intériorisés

Ces créatures, nymphes ou déesses, au cours de leur errance, passent, pleines d'appas explicites, devant des hommes habillés de la façon la plus stricte, le nez plongé dans un journal avec austérité, ou attentifs dans l'observation d'objets minutieux qu'ils détaillent avec une persévérance sans



2

1. *Les Phases de la lune*, 1939.
Huile sur toile;
55 pces $\frac{1}{4}$ x 63. (140 x 160 cm.)
New-York, Museum of Modern Art.

2. *L'Écho*, 1943.
Huile sur toile;
41 pces $\frac{1}{2}$ x $49\frac{1}{4}$. (105 x 125 cm.)
Coll. Claude Spaak.

conséquence apparente (*L'Entrée de la ville*, 1940). Ce qui nous frappe chez ces personnages, c'est cette contention d'esprit sur la chose futile. Tout en flânant, certains semblent prêcher dans le désert, s'entretenir à plusieurs sur des sujets illusoire ou se livrer à des

propos décousus. Parfois l'un de ces hommes ressemble étrangement au peintre lui-même comme dans *La Ville endormie*, 1938; placé en marge du tableau, peut-être s'interroge-t-il sur l'obscur destin que sera celui de ces acteurs confinés dans un rôle d'intériorité dramatique. L'un des types que l'on rencontre le plus souvent, notamment dans *Les Phases de la lune*, 1939, est Otto Lidenbrock de Jules Verne dont l'illustrateur fut Édouard Rion auquel Delvaux emprunta le modèle sans la moindre altération. Assez curieusement, seul un adolescent dévêtu s'exhibe gauchement, avec une naïveté surtaxée d'inquiétude notoire, au milieu de tous ces adultes qui s'ignorent (*L'Aube sur la ville*, 1940).

Aucune relation ne se tisse entre les personnages masculins et féminins, si ce n'est épisodiquement un coup de chapeau ou un geste vague de la part de ces *automates*, pourrait-on dire, vu la retenue d'émotivité dont ils font preuve devant la femme exposée à leur vue. Chacun des personnages, hommes et femmes, vit isolément une vie individuelle.

La jonction d'une conformation masculine et féminine est sans cesse différée, à quelques exceptions près. Bien qu'il y ait un aspect relativement *sclérosé* des individus *décrits*, tout un théâtre gestuel se décante cependant sous le pinceau de Delvaux et dans son art de la figuration autant que celui de la transcription visuelle d'un état poétique. Nous pensons aux jeux des miroirs dans lesquels les femmes se contemplent, aux marches processionnelles, aux mouvements qui procèdent de la fuite, aux enlacements saphiques: *Les Demoiselles de Tongres*, 1962, ou encore à l'embrassement d'un buste d'homme en marbre par une femme impassible dans *Pygmalion*, 1939. On peut noter à cette occasion que l'idéal féminin de Sacher-Masoch se réclame d'une froideur essentielle. « Corps de marbre », « Vénus de glace », « Femme de pierre », sont les mots favoris de Masoch, et ses personnages font volontiers leur apprentissage avec une statue froide sous la clarté de la lune (cité par Gilles Deleuze dans *Présentation de Sacher-Masoch*.)



Des thèmes freudiens

Toutes ces scènes polarisent notre activité réflexive sur l'entreprise créatrice et la sémiologie; elles postulent un réseau de références à l'adéquation du fond et de la forme. Conjointement à la simple perfection du graphisme, les portraits de Delvaux sont nourris d'arrière-pensées d'ordre psychologique, moral et peut-être davantage psychanalytique. Le retour au subconscient est réalisé au moyen de thèmes freudiens. La pratique de cette peinture paraît avoir peu à peu exorcisé un fantasme libidineux, les craintes intimes et l'*Oedipe* de son auteur.

Pour parler le langage des linguistes, nous trouvons au niveau de signifiant les combinaisons linéaires, les gestes, les attitudes, aussi percluses soient-elles, qui font appel au niveau signifié qui est l'incommunicabilité des êtres, leur solitude, leur rêverie et leur attente. Delvaux n'a jamais fait que réfracter à travers des milieux divers une même beauté qu'il apporte au monde. Dans *Formes et significations*, Jean Rousset nous dit que « l'artiste de génie se signale par une monotonie révélatrice; les phrases-types, les identités de structure sont les signes de son originalité créatrice, étant les fragments disjoints d'un univers singulier. » Toujours la même oeuvre, donc, sous des figures différentes, intégrées dans des variations qui laissent reconnaître les mêmes thèmes, transformés et ornements.

Alors que l'exploration de techniques nouvelles et de moyens d'expression nouveaux sont des notions incurieuses

pour Delvaux, on peut se demander comment cette peinture peut plaire?


De toute évidence, ce n'est pas sur la technique et les moyens qu'il faut nous interroger mais bien plutôt sur la signification de cette peinture, la connotation des signes dont elle use.



Mort et sexualité

En premier lieu, Delvaux a traduit un état de rêverie, un état contemplatif et une sorte d'exaltation fantasmagique auxquels nous sommes tous attachés. D'autre part l'artiste stigmatise l'incommunicabilité entre les êtres, due à leur futilité, à leur stérilité et surtout à l'*interdit*. Tous les personnages sont dans une expectative dont on ne connaît pas assurément l'objet, si ce n'est de vagues probabilités, de vagues promesses de *transgression* que l'on prête à leur imagination et que sous-tend le thème de la mort, souvent

rappelé par l'apparition de squelettes au milieu d'eux (*Vénus endormie*, 1944). L'interdit lié à la mort est un des thèmes les plus contemporains. On peut citer à ce propos Georges Bataille: « Si nous voyons dans les interdits essentiels le refus qu'oppose l'être à la nature (le corps) envisagée comme une débauche d'énergie vive et comme une orgie de l'anéantissement, nous ne pouvons plus faire de différence entre la mort et la sexualité. »

Dans les tableaux de Delvaux, la femme pose et crée un sentiment de distance et même d'absence; l'attitude de l'homme est le refus, il se cabre pour ne pas suivre le mouvement qui l'emporte. On peut néanmoins supputer chez ces personnages la notion d'un *devenir* prenant place dans une temporalité latente qui, en fin de compte, ne clos pas systématiquement les tableaux. Il s'agit d'un temps d'arrêt et non d'une immobilité dernière. 

1. *Toutes les lumières*, 1962.

Huile sur toile;
59 pces $\frac{1}{4}$ x $51\frac{1}{4}$. (150 x 130 cm.)
Coll. de l'artiste.

2. *Le Cortège en dentelles*, 1936.

Huile sur toile;
45 pces x 61. (115 x 155 cm.)
Hanovre, Niedersächsisches Landes Museum.